

Construcciones discursivas de infancias en el Teatro para Niños: “Cosa de Chicos, el musical de la República de los Niños”

Por: Germán Casella

IHAAA-UNLP/FBA

*La realidad infantil nos habla así a través de su representación,
pero también de lo que en ella está ausente.*

(Carli, 2006 : 24)

*Afirmando la imposibilidad de la infancia, la sustraemos
del ámbito de lo que ya está de antemano determinado por
nuestros saberes y nuestros poderes, del ámbito de lo previsto.*

(Larrosa, 2000: 175)

*Muchas vivencias, sentimientos, miedos y deseos sepultados en la memoria pueden aflorar en el curso
de la creación y conviene reconocerlos, ponerles nombre y examinarlos con claridad para saber en
última instancia si estamos diciendo lo que realmente deseamos decir o “se nos escapó un monstruo”.*

(Mehl, 2010: 17)

Este artículo¹ tiene como objetivo reflexionar alrededor de la micropoética escénica infantil “Cosa de Chicos, el musical de la República de los Niños”. Considerado un analizador oficial de lo que el municipio platense² considera como teatro infantil, se buscará ahondar en las representaciones de infancias que se constituyen en los discursos de la obra. De este modo, se permitirá encontrar conceptos de ser infante

1 El presente artículo forma parte del Plan de Beca Tipo A de la UNLP Micropoéticas escénicas para la infancia: representaciones discursivas de las infancias y géneros en el teatro platense contemporáneo (2010-2014), dirige Gustavo Radice.

2 La obra contó con el auspicio total de la Municipalidad de la Ciudad de La Plata, ya que fue una propuesta de la Dirección de Cultura. Se presentó en la República de los Niños, inaugurada por Juan Domingo Perón en 1951 como un espacio de formación ciudadana democrática. Considerado el primer parque temático y educativo de América, fue un proyecto del gobernador Domingo Mercante, quien comprendía, en concordancia con la era peronista, la necesidad de formar ciudadanos concretos en el funcionamiento democrático desde la temprana edad. Está ubicada en la localidad de Gonnet, perteneciente a la Ciudad de La Plata y su arquitectura responde a la escala de la textura física de un niño promedio. Cada año, miles de personas visitan “La Repu”, como actividad de fin de semana o vacación corta, por sus 53 hectáreas ocupadas por atractivos edificios y actividades culturales.

que atraviesan lo adultocentrista y guardan una definición generacional de infancia. Se demostrará, para ello, que la unidad de análisis toma los llamados temas obligados del Teatro para Niños como la narrativa convocante y así se erige como instaurador de un acontecimiento escénico formador de configuraciones identitarias. La conclusión rondará sobre los conceptos de ser niño que se presentan como oficiales a partir de comprensiones estereotípicas de las infancias atribuidas a lecturas proyectivas de la idea de ser niño.

Cosa de Chicos y los malentendidos que circundan al Teatro para Niños

Durante el mes de marzo del 2017, la Dirección de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de La Plata lanzó una convocatoria masiva y amplia para artistas platenses. La búsqueda era dirigida a actrices, actores, productores, acróbatas, bailarines, músicos, cantantes de la ciudad que pudieran cubrir roles específicos y permanentes en la mítica República de los Niños, dirigida actualmente por el cantante popular Manuel Wirtz. Así, se anunció la selección de 10 artistas que cubrirían los roles de un musical para Vacaciones de Invierno, llamado “Cosa de Chicos, el musical de la República de los Niños”, con dirección de Leandro Gazzia y Manuel Wirtz. La obra se presentaba, entonces, como de alcance popular y oficial representate de la Gestión, pues contaba con entrada libre tras abonar la anecdótica entrada al Parque principal y el auspicio oficial de la Municipalidad. Consistió en un show de 25 minutos de duración realizado tres veces por día, en el que, a partir de diversos cuadros musicales, se presentaban temas del tipo no contaminar, no hacer berrinches, competencias de baile, el recuerdo y el valor de la infancia pasada.

Al respecto del análisis la obra, se presentará junto con los postulados de Ruth Mehl (2010) acerca de los factores que definen al Teatro para Niños en Argentina. Como crítica teatral, Mehl comprende al Teatro Infantil como uno creado especialmente *para* una platea de menores, es decir, pensado como un teatro destinado. Así, para la autora, es un fenómeno con características singulares que oscilan y se tensan entre dos polos: el teatro como tal, que en esta investigación es comprendido como acontecimiento (Dubatti, 2012) y el niño como espectador. De este modo, la primera tensión notoria se da al momento de definir a esos niños y niñas espectadores, en tanto existe una distancia generacional que impediría un *verdadero* conocimiento del espectador destinatario. Por tanto, es común un acercamiento a través de lo que Mehl

llama *identikits* (2010), comprendido como una reconstrucción vaga pero fehaciente acerca de la imagen de otro. Debido a su connotación delictiva, para esta investigación reemplazaremos la palabra *identikit* por *proyección*, en el sentido de depositar en otro valoraciones y comprensiones propias con el objetivo de construir una imagen que resulte representativa. Estas proyecciones guardan relación con una explicación de la infancia basada en cuatro anclajes: el recuerdo de la propia infancia, el rol del niño como hijo y/o el rol del niño como alumno y el basamento profesional. Mehl afirma que:

Cuando surge la pregunta: '¿Cómo lo sabe?', afloran los tres referentes antes mencionados: 'Me acuerdo de cuando yo era chico', 'lo veo en mi hijo, en mi hija', 'puedo observarlo en mis alumnos' y uno más, exclusivo del mundo adulto: 'Lo he leído, lo he estudiado, tengo este o aquel título, soy profesional, me asesoro con un psicólogo'.

(Id, 2010:16)

Por tanto, la primera conclusión refiere a que el niño al que se destina este teatro, la platea que organiza la micropoética, es en realidad un desconocido cuya distancia se rellena a partir de presupuestos o recuerdos que podrían o no ser verídicos para una persona concreta en situación de infancia. A partir de este primer acercamiento, Mehl comprende que hay una serie de *malentendidos* alrededor del Teatro para Niños, que según se analiza, podrían encontrarse ejemplificados en "Cosa de Chicos...". El primero de ellos refiere a la asistencia al teatro infantil como una fiesta desde su ingreso, puesto que el teatro para niños cumple la función de entretenimiento o de adoctrinamiento pedagógico. Esto da pie tanto a dramaturgias o propuesta esperables como a micropoéticas que concientizan superficialmente sobre temas particulares: ecología, discriminación, nacionalización, etc. En la obra citada, la fiesta comenzaba desde el ingreso efectivamente: el espectáculo se desarrollaba en el Anfiteatro de la República, un espacio cementado al aire libre, con un escenario para el caso repleto de luces coloridas y equipos de sonido. Una pantalla gigante teñía el espacio con una proyección de alta definición, presentando el logo de la República y la Municipalidad. Mientras la gente se acomodaba, un animador comentaba acerca de los espectadores: comentarios ácidos, humorísticos y peyorativos recibían a los observadores. Con esto ya se pautaba sobre el tipo de espectáculo al que se asistía, contemplando el rompimiento de la cuarta pared y la interacción con el público constante. También se destaca aquí la comprensión de Mehl del espectador infantil como un espectador

temido, dotado de sensatez y espontaneidad, lo que genera en los productores teatrales el temor al *aburrimiento*. Se refiere a la respuesta negativa del público, con preguntas que resultan típicas, del estilo “¿Cuándo nos vamos?” o “estoy aburrido”, y al supuesto reclamo constante de la participación, suponiendo la incapacidad del niño espectador de no poder diferenciar los espacios actorales de los espectatoriales. A partir de esto es que se comprende la presencia del animador y del consiguiente presentador llamado Marota, un hombre de contextura gruesa con un vestuario payasesco. Un saco púrpura y un pantalón verde, con dos zapatos enormes de los que el presentador hacía referencia, dando nacimiento a su carácter de disfraz. Así, el animador y el presentador competían para ver quién arengaba más a la gente, lo que funcionó como un ordenador para el público ya que se acordó que a cierto gesto debían pararse a aplaudir, a otro hacer una ola, y con un tercero, aplaudir más fuerte. Mientras los técnicos recorrían el escenario y la gente se terminaba de acomodar, el presentador Marota le indicó al animador que se retire, ya que la gente se había cansado de él y que era hora de comenzar la función. Preguntó al público si estaba listo, y tras repetir dos veces la pregunta, alegando la falta de energía, anunció que éste iba a comenzar. De pronto, ingresaron los demás personajes: Ani y Lau, acompañados por seis bailarines, tres mujeres y tres varones, que corrieron a esconderse tras las patas estructurales. Todos los personajes llevaban coloridos vestuarios, rondando lo espectacular y esperable: colores vivos, lunares, rayas, polleras y enteritos. Siempre se alegó a la idea de fiesta mencionada anteriormente. El presentador Marota, presentó a Ani, una mujer adulta con rasgos de lo esperable en una caracterización de niña –voz aguda, rasgos delicados, dos coletas y una actitud muy adorable-. Su contra figura era Lau, un hombre joven, de contextura fina, también caracterizado como un presentador, con vibrantes colores y un sombrero en la cabeza, atento a la amabilidad y a suavizar su voz. Tras charlar un poco en el escenario, y hacer los comentarios esperables sobre la cantidad de gente, el miedo a salir a escena y la alegría de recibir a “los chicos”, Marota indicó que era el momento de comenzar finalmente el espectáculo. Así comenzó la música, compuesta por Renzo Luca, y la pantalla estalló en colores, junto con las luces. Apareció un cartel de bienvenida y la canción rezaba lo que iba a suceder durante el show: *“junto a mis amigos he venido a jugar, con todas las ganas también vamos a cantar, con mucha pasión, llenos de emoción, dándoles la bienvenida con esta canción”*. Los bailarines se movían eufóricamente y los cantantes, apoyados en el playback, realizaban los pasos con gran

energía. Todo el tiempo, se buscaba la participación del público. De este modo, se destacan los postulados de Mehl acerca de la sobre utilización de recursos espectaculares en el Teatro Infantil. La primacía en el canto y el baile efectista, que da pie a dramaturgias olvidables o poco profundas, principalmente por una lectura biologista y evolutiva de las infancias espectadoras. Cuando terminaba cada canción, Marota el presentador planteaba a Ani y Lau una inquietud que tenía una función tanto de conclusión como de apertura. Lau manifestó un pequeño berrinche, así que Ani, Marota y los personajes le cantaron una canción del grupo musical *Ktrask* sobre querer llamar la atención. Esto dio pie a que Marota juegue con elementos circenses y luego invite a un grupo selecto de niños a un concurso de baile. Los criterios de selección rondaban en torno a quien esté “mejor sentado” y a los padres que ríen más fuerte acerca de los chistes que el presentador hacía. El ganador sería seleccionado por los aplausos más fuertes del público, lo que obviamente devino en el cuidado de susceptibilidades y la conclusión de que todos eran los ganadores por “haberse animado”. Una vez finalizado el concurso, cantaron una canción sobre la Ecología, la bondad de la naturaleza y la importancia de no contaminar. Y finalmente, entre colores, coreografías enérgicas y grandes explosiones de luces, Marota anunció que había llegado el momento más importante: el homenaje a los niños de antes. Con esto refería a las infancias de los padres asistentes, afianzando otra característica que dialoga con los postulados de Mehl. Siendo que el niño es considerado un espectador no independiente, la obra debe tener en cuenta un carácter familiar, principalmente alrededor de los padres espectadores que asisten con sus hijos. Priman, entonces, la nostalgia los mensajes de otras generaciones. En este caso, Ani comenzó cantando “El Reino del Revés” de Walsh en un tono muy maternal y luego se combinó con Lau para cantar “Hola Don Pepito” de Miliki. Finalmente, todos cantaron juntos la tradicional “Vamos de Paseo” del mismo autor. Marota agradeció al público presente y explicó que la idea era que todos se puedan divertir juntos. Ani y Lau comentaron sus experiencias como niños pasados en la Repu y, a modo de cierre, cantaron una canción publicitaria sobre la República de los Niños.

De este modo se asistía a una micropoética escénica en la que convocaban lo que se considerarán temas obligados en el Teatro para Niños como es presentado por Ruth Mehl. La participación constante, el entretenimiento puro, el carácter familiar, los colores, las luces, el recuerdo de una infancia anterior, la buena conducta, el cuidado al

medioambiente, entre otros. La pregunta es, entonces, por el tipo de proyección discursiva realizado sobre las infancias en “Cosa de Chicos, el Musical de la República de los Niños”, como un analizador del concepto de niño que el Municipio ofrece actualmente.

Los discursos y las figuras de infancia: un tiempo construido por adultos

Habiéndose presentado el caso y, tras analizarlo en su constitución como micropoética pensada para la infancia, resta desandar cuál es esa infancia que se ha proyectado como espectadora. Se introducen los conceptos de discurso y figuras, que aportan a partir de la necesidad de desnaturalizar la visión biologista sobre la infancia. Al respecto, Sandra Carli (2002) comprende que este tipo de perspectivas, relacionadas con la biología operan vaciando de contenido histórico los vínculos generacionales. Habilita esto intervenciones autoritarias y verticales y la abstracción historiográfica de la infancia y evita el análisis del impacto en los modos de intervención adulta. Es importante destacar que este tipo de intervenciones son las que constituyen las identidades infantiles, marcadas por la asimetría propia de las visiones adultocentristas. El aval naturalista se aparta de la condición de tiempo construido de las infancias, inhabilitando la comprensión de la infancia como superposición de tiempos situados histórica y culturalmente (Carli, 2002).

Tal y como lo comprende la autora, el discurso es un término amplio que se utiliza para subrayar que toda configuración social es en realidad una configuración que resulta significativa. De este modo, un discurso, para el caso, teatral, si se comprende como una totalidad que deviene significativa,

resulta el terreno de constitución de los sujetos: los niños se constituyen en sujetos en la trama de los discursos que se configuran en un período determinado. Es el discurso el que constituye la posición del sujeto como agente social, de allí que las posiciones del sujeto niñez deben entenderse entonces como posiciones discursivas.

(Carli, 2002;29)

Si se toma este supuesto, entonces los discursos teatrales acerca de la infancia deben ser pensados como lugar en el que se proponen modelos de identificación a los niños y niñas. Es un tipo de vínculo, para el caso, entre el adulto productor/actor y el

niño espectador. En “Cosa de Chicos...” los modelos de identificación toman carácter de interpelación: los niños deben respetar la naturaleza, deben aprender a participar eufóricamente cuando se lo pide, no están aptos para comprender la vulnerabilidad de un concurso, no pueden exigir en tono de berrinche. Estas aseveraciones, como modelos de identificación, en realidad guardan una intervención directa en la construcción de identidades sociales, ya que son los discursos y las figuras los que hablan sobre las infancias como espectadoras. Las figuras se comprenden como imágenes constituidas desde los mismos discursos (Carli, 2006), que funcionan como aquellas proyecciones señaladas anteriormente. Son estas figuras las que habilitan los discursos presentados: se necesita que el teatro sea una fiesta, si no los niños se aburrirán, se requieren chistes y humoradas, porque el teatro para niños es entretenimiento. En “Cosa de Chicos,..” la misma infancia es un cristal leído biologicistamente, en el que los problemas de los tiempos que nos interpelan no existen; sólo se problematiza alrededor de los supuestos estereotípicos, no hay pautas de problemáticas de las diversas realidades que interpelan a las infancias en su multiplicidad de manifestaciones. Los discursos de la micropoética interpelan constantemente: hay que portarse bien como señaló la canción, los papás y mamás comparten con sus hijos aquella infancia dorada de Miliki, que continúa siendo un referente del gesto de la infancia, los colores y el estallido de luces son exigencia para el entretenimiento. Es importante que los productores, intelectuales y estudiosos del Teatro para Niños no olviden que la infancia es un tiempo construido por los adultos, por lo que no debe disolverse su sentido de opción histórica, convirtiendo a los discursos y figuras siempre en una opción entre un puñado de cosas. Las identidades que se fijan en este estilo de teatro necesitan ser repensadas, evaluadas y puestas en discusión. Es notorio el olvido en este tipo de micropoéticas escénicas acerca de la novedad y otredad de las personas en situación de infancia.

Sobre infancias concretas y plurales: de lo imposible a lo verdadero.

Jorge Larrosa comprende que la infancia es siempre algo otro (2000), ya que siempre escapa a la captura y pone en cuestión los saberes ya conocidos. Lejos de posturas esencialistas, esto refiere la novedad en el nacimiento de un otro, ya que su concretud como otra persona se instala como una aparición que se situará cultural, histórica y socialmente. Pensar a las infancias como otredad es comprender su

absoluta heterogeneidad respecto del mundo instaurado, lejano a toda significación que el mundo adulto deposite en ellas:

El niño se expone completamente a nuestra mirada, se ofrece absolutamente a nuestras manos y se pliega sin resistencia a que lo cubramos con nuestras ideas, nuestros sueños o nuestros delirios. Se dirá que el recién nacido no es otra cosa que lo nosotros hemos puesto en él. (...) Pero, al mismo tiempo, cuando un niño nace algo otro aparece entre nosotros (...) es otro porque siempre es otra cosa que lo que podemos anticipar, porque siempre está más allá de lo que sabemos o de lo que queremos o de lo que esperamos.

(Id, 2000:168-169)

La aparición de un niño o una niña es algo que va de lo imposible a lo verdadero, y no de lo posible a lo real (Larrosa, 2000). Este tipo de perspectivas parte de saber que la relación con lo posible es siempre una relación de poder, ya que se sabe posible lo que puede acontecer y volverse real. Por tanto, lo imposible es siempre lo otro del saber y poder establecido, por tanto el nacimiento de un niño no estaría determinado así por cuanto se sabe o se puede accionar sobre él. Afirmar la imposibilidad de la infancia es sustraerla del ámbito de lo previsto, es apartarla de los discursos tradicionales de un teatro lavado, espectacularizado, basado en ideas de infancia generacional. Finalmente, la infancia debe pensarse también como lo verdadero, pues la verdad de la infancia es la manera en que los saberes se vuelven objetivables y abarcables. Pero para acceder a la verdad que trae consigo la infancia, hay que revelar y desaprender primero todas las verdades positivas que se ocultan. El acontecer de la verdad es siempre un misterio inabarcable, por lo que la verdad de la infancia no está en los discursos posibles sobre ella, si no lo que ellas dicen de sí mismas en el contexto de su aparición novedosa.

Finalmente, se comprende así la necesidad de renunciar a voluntades de saber, poder y dominio alrededor de un producto escénico destinado a las infancias. En este sentido, bajo este tipo de posturas, devolverle su otredad a las infancias permitiría reflexionar acerca de los discursos teatrales que se presentan. Si los discursos sobre la infancia en “Cosa de chicos...” devienen en configuraciones identitarias y sociales, es importante comprender cuánto de realidad concreta hay en esos discursos. Se brega así por un teatro concreto, que comprenda la necesidad de acercarse a la infancia

como algo plural, concreto; un teatro cuyos destinatarios sean vistos en su multiplicidad de posibilidades y no como proyecciones basadas en supuestos estereotípicos. Se debe asumir el desconocimiento acerca de las infancias como un otro concreto y su característica enigmática, para ampliar los discursos teatrales que se destinan a personas que transitan este tiempo históricamente situado y construido por un grupo adulto.

Bibliografía

Carli, S. (2002). "Introducción" en Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955, Buenos Aires, Miño & Dávila.

Carli, S. (2006). "Notas para pensar la infancia en la Argentina (1983-2011)" en Carli, S. (comp.) La cuestión de la infancia. Entre la escuela, la calle y el shopping. Buenos Aires, Paidós.

Dubatti, J.(2012) Intoducción a los estudios teatrales. Propuedéutica. Buenos Aires: Athuel.

Larrosa, J. (2000). "El enigma de la infancia" en Pedagogía profana. Estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación, Buenos Aires-México, Novedades Educativas.

Mehl, R. (2010). El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.